



TITLE:

ナタリー・サロート『子どものころ』あるいはだまし絵の戯れ

AUTHOR(S):

横田, 悠矢

CITATION:

横田, 悠矢. ナタリー・サロート『子どものころ』あるいはだまし絵の戯れ. 仏文研究 2017, 48: 215-241

ISSUE DATE:

2017-10-31

URL:

<https://doi.org/10.14989/228189>

RIGHT:

許諾条件により本文は2018-11-01に公開

ナタリー・サロート『子どものころ』 あるいはだまし絵の戯れ

横田 悠矢

序

ナタリー・サロート (Nathalie Sarraute, 1900-1999) の自伝——呼称はすでに問題を孕んでいる——は刊行されるや好意的に迎えられ、大きな反響を呼んだ。折しも、伝統的な小説における人物描写を拒否していた作家たちが次々と主体へ回帰するかに見える時期であり¹⁾、『子どものころ』(Enfance, Gallimard, 1983) の「わかりやすさ」には、ひとまず胸を撫で下した読み手が多かったかも知れない²⁾。

いっぽう、本稿が出発点とするのは、作者はどのような読者像を抱いていたのか、という問いである。ルジュンヌが自伝契約を示したのは「読者の位置から」であったが³⁾、それが「契約」である以上、一方が持ちかけ、他方が受け容れてはじめて成立するものだろう。『子どものころ』には、読者に対するどのような意識を読み取ることができるだろうか。

この点、サロートは処女作から文学的態度の一貫している稀有な作家であり、後に取り上げるように読者について触れることも少なくない。とりわけ本作に言及した 1983 年のフランス・キュルチュールでの対談は、以下の論考と深く係わるものである。

『生と死の間』において、すでに私は分身を用いていました。書いたものを読み直すあらゆる作者に、より分別のあるもうひとりの自分がいるのと同じです。それは再読のときに投影する、理想の読者なのです。『子どものころ』において、分身はまた戻ってきて私を大いに助けてくれました。記憶を明確にしてくれましたし、さながら散文詩のように、きわめて詩的できちんと組み立てられたものにしたいこのテキストに、自分では挿むのが難しかった、理性の側でいてくれたのです。[1937]

『子どものころ』は作者自身と思われる語り手と、語り手の分身との対話によって進行する。作者自身によって「再読のときに投影」されるこの分身は、「記憶を明確に」し、また「理性の側」でいるという役割を担う「理想の読者 lecteur idéal」である。

『子どものころ』全体、あるいは分身の役割については、すでにいくつかの分析が試みられて

いるが⁴⁾、以下で明らかにするように、本作の読者には複雑な過程に同行することが求められており、『子どものころ』をめぐる読者像——あくまでも作品や作品論から捉えられる、読者に対する意識であり、現実世界の読者が直接的に対象となるわけではない——はより大きな拡がりを見せることになるだろう。

論を進めるにあたり、「理想の読者」と広義の読者との相違については整理が必要と思われる。サロートにとっての「理想の読者」は、必ずしも語り手の発話内容の受け手ではない。『子どものころ』の最初のページにあるように、語り手はあくまでも「子どものころを思い出す」[989, 7]のであり、つねに分身にあてて語るわけではないからである。先の引用に即して、分身を「理想の読者」と捉える場合、この審級はサロート文学の読者一般に期待される要件を満たしたうえで、作品自体の生成に一役買う特権をも与えられていると考えられる⁵⁾。そこで本稿では、単に「読者」という場合には語り手と分身との「対話」の外に仮想される「彼ら」としての読者像を指し、「理想の読者」という場合には「読者」である——というのも「理想の読者」は「再読のときに投影」されるのだから——と同時に語り手の協力者＝共犯者として、作品自体にみずからその一部となって貢献する分身の役割を指すものとする。

以下ではまず第1節で、サロート作品において一貫して重視されるトロピスムが『子どものころ』にも見出されることを典型的な例を挙げつつ確認し、サロートの作品論に拠りながら、いかにして読者がトロピスムへと至るよう期待されているかを明らかにする。サロートが「だまし絵」と呼ぶ平凡な現実と、その乗り越えが課題となるだろう。第2節ではこれを踏まえて、だまし絵が実際にどのようにトロピスムへ移行するのかを『子どものころ』の父親像を例に素描したのち、本作に特徴的なトロピスムのひとつが怒りである点に注目しよう。また、トロピスムを共有すべき読者に対する意識が、本作のなかでどのような推移を見せるかについても合わせて検討する。第3節では、だまし絵とその乗り越えという枠組み自体を再考し、『子どものころ』では登場人物の特徴や分身の役割が必ずしも一定ではなく、それゆえありきたりな現実としてのだまし絵自体が、高度に複雑化している点を指摘する。

1. サロートの読者論をめぐる

『子どものころ』はおおむね時系列に沿う七十の断章から成り、描かれるのは主人公の十二歳までの生い立ちである。1900年、ロシアのイヴァノヴォに生まれたナターシャ（ナタリーのロシア名）は、両親の離婚にともないフランスとロシアを行き来する生活を余儀なくされる。1902年から1906年にかけては、パリのフラッテエ通りに母親と継父コリアと住むいっぽう、父親ともスイスやイヴァノヴォ、パリなどで再会している。1906年から1909年には同じく母親、コリアとともにサンクトペテルブルクに住むことになるがその間も、ヨーロッパにおける社会主義運動の高揚にともなってロシアからパリへ亡命してきた「自由主義者」の父親のもとで、ナターシャは毎年二か月を過ごしていた。1909年2月、例年よりずいぶん早くパリへと送られたナターシャ

は、結局そのまま父親に引き取られることになる。パリではマルグラン通りの家で父親と継母ヴェラ、後にはヴェラの娘リリーも交えた複雑な家庭環境のもと、窮屈な生活を強いられる。ブレバン姉妹の教室で準備したのち、アレジア通りにある公立の小学校へ通い、フェネロン高等中学校へ初めて登校する 1912 年で作品は終わる。

作者の否定にもかかわらず、『子どものころ』は自伝なのだろうか⁶⁾。たしかに、語られる内容を上のように概観する限り、ルジュンヌの自伝契約は一定程度満たされていると言えよう⁷⁾。だがその語りに目を向けるや、自伝という呼称は疑わしいものになる。というのも、語り手と分身はしばしば現在形を用いながら、その場で断片的な記憶を展開、さらには修正してゆくからである⁸⁾。ゆえに『自伝契約』は物語 *récit* [発話内容の次元] に関して具体的な規定ではあっても、必ずしも話 *discours* [発話行為の次元] を十全に反映するものとは限らない⁹⁾と言えよう。いずれにせよ、本稿では『子どものころ』が自伝か否かという問題に立ち入ることは避け、むしろ本作の、サロート作品としての特殊性と普遍性に注目したい。そもそも本作の記述からのみでは、作者の伝記的事実について十分な情報は得られず¹⁰⁾、人生物語に一貫した「筋」を見出すことは、端から作者の企図でないと考えられるからである。

では『子どものころ』の主題はどこにあるのか。評論集『不信の時代』(*L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1956) に加えられた序文 (1964) における、「私の第一作は、以降の作品のなかでたえず展開してきたものの一切を、萌芽として含んでいます」[1554] という一節、あるいは対談での「私の他の本においてと同様、『子どものころ』においても」そこに感覚を見出すことができるような、さまざまな瞬間を選びました¹¹⁾という返答を導きの糸とすれば、処女作以来サロート作品において一貫しているトロピスムの文学的探求にただちに思い至るだろう。「地下のドラマ」、「マグマ」などさまざまな語を用いつつ本人みずから幾度も定義を試みるトロピスムとは、あらゆる人間の内奥に見出される、通常は意識にのぼることもない、一瞬のうちに生じる微細な内的運動であり、これに作者は「じっさい、子どものころから注意を向けていた」[1553] という。たとえば『子どものころ』冒頭の次のような一節に、トロピスムの探求があらためて表明されているだろうか。

——ただ、今回気がかりなのは、ふるえてないんじゃないかということ…… 十分には決まりきったものに、「ありきたり」になってしまっていて、もうそこにあるんじゃないかってことなの……

——もうあるもののことなら安心して…… まだちゃんと揺らいでる、書かれたどんな言葉も、発せられた言葉だって、まだそれに触れてはいない、弱々しく鼓動しているように思う…… 言葉のそとで…… いつもみたいに…… まだ生きているなにかの細かなかけらがなんとか、それが消えてしまう前に…… させてみて…… [990-991, 9]

「子どものころを思い出す」という企図について、「気がかり」とであると分身は懸念を隠さない。「言

葉のそとで」「弱々しく鼓動している」ものはサロートに典型的な主題を、「いつもみたいに」は『トロピスム』(*Tropismes*, Denoël, 1939) 以来の作品群を、それぞれ想起させるだろう。言い換えれば、ここには読者に対する意識の一端を垣間見ることができ、「十分には」「ふるえて」いないのではと心配する分身は「潜在的な読者像、すなわちサロートの既刊のフィクションを支持し、そこに見出されたものを是非もう一度読みたいと考える読者の姿¹²⁾」(強調は原文)とも重なるだろう。引用箇所直前で作家としての「これまでの試み」に言及した語り手に対して、分身が「今回」との対比を強調していることから、『子どものころ』が同じ作者による作品群との結びつきのうちに捉えられていることは明らかである。本作は「子どもにおけるトロピスム¹³⁾」の場合、しかも正面からこの主題が扱われた作品なのである。

トロピスムの様相を具体的に捉えるために、とくに際立った例を挙げてみよう。リュクサンブール公園の英国式庭園のベンチで、父親と継母ヴェラとのあいだに座るナターシャが、アンデルセンの童話集を読み聞かせてもらう場面である。

そのなかの一節を聞いたところだった…… ピンク色の小さなれんがの壁を這うように咲いた樹嚢を、花をつけた木々を、ヒナギクで、白やピンク色の花びらで埋め尽くされた輝くような緑の芝生を、わたしは眺めていた、空はもちろん青くて、空気はかすかにふるえているように見えた…… そしてそのとき、やってきたのだ…… ものすごいなにかが…… あんなふうにはもう二度と戻って来ないようなもの、あまりに激しい力の感覚だったから、これほど時間が経った今でもまだ、弱まって、一部は消えてしまったもののそれが戻ってくるとき、わたしは覚える…… でもなにを? どんな言葉が捉えられるだろう? すべてを言い尽くせる言葉はない。[1024, 66-67]

「これほど時間が経った今」とあることから、登場人物と語り手との距離を明確に見てとることができる。「眺めていた regardais」、「青くて était bleu」、「ふるえているように見えた semblait vibrer」にそれぞれ半過去形が用いられたのち、「やってきたのだ c'est venu」で複合過去形に転じ、これが前景化される。だがなにが「やってきた」のか。「ものすごいなにか」であり「激しい力の感覚」である以上に判然とせず、それを十全に表すことのできる言葉もない。時間の経過にともない「弱まって」、「一部は消えて」しまっただけでも、語り手は「戻ってくる revient」、「覚える éprouve」と発話時においてかつての印象を想起するかのようである。だが現在形の使用が累加するにつれて、想起と当時の自分自身への一体化との境界は曖昧になりはしないか。上の引用の直後からこの断章の終わりまで、依然として現在形が支配的である。

[……]「喜び」という言葉も収めることはできない、わたしを満たすものを、わたしをあふれだすものを、四方へ拡がるものを、消えてゆくものを、溶けてゆくものを——ピンク色のれんがのなかに、花の咲いた樹嚢のなかに、芝生のなかに、白やピンク色の花びらのなかに、それからかろうじて感じられる振動が、波がかけめぐる空気ふるえのなかに…… 生の波、

簡潔に生の、他にどう言えばよいだろう…… 純粋な状態の生、どんな脅威にも晒されない生、混ざりもののない生は突然、かつてないほどの激しさに達する…… もうこんな激しさはないほどに、わけなんてない、なぜって、そこにあるから、わたしがそのなかにいるから、ピンク色の小さな壁のなかに、樹檣のいろんな花のなかに、木々のなかに、芝生のなかに、ふるえる空気の中に…… わたしはすべてのなかにいる、ただそれだけ、どこまでがすべてで、どこまでがわたしかわからない。[1024-1025, 67]

『子どものころ』のなかでもトロピスムがひととき鮮やかに描かれた、散文詩とも呼びうる箇所である。登場人物と語り手との距離はもはやさほど明確ではないだろう。過去の自分自身との一体化、あるいは少なくとも語り手の位置の曖昧化は、描写の対象が「聞いた」、「眺めていた」、「見えた」外界から、みずからの内面へ向かう動きと軌を一にしている。とくに「そこにある c'est là」、「わたしがそのなかにいる je suis dans cela」、「わたしはすべてのなかにいる je suis en eux」という現在時における自然との合一は、第3節で述べる「溶解体験」の一種である。

上の例に典型的に見られるように、トロピスムの描写にはしばしば内的視点が用いられる。トロピスムは内的運動であるがゆえに当然とも言えるが、断章1の記憶からすでに、当時の状況を想起しながら語り手が「自分で自分の姿は見えないけど、今まさにそうしているみたいに感じる」[992, 11]と述べる『子どものころ』は、内的視点をを用いるには理想的な場であろう。というのも、語り手と分身は役割こそ異なるものの——分身はトロピスムを感知したうえで、当該の場面について語り手とは別の解釈や異なる感覚の可能性を示したり、また語り手の記憶違いや描写の良し悪しを指摘したりする——、暗黙裡にはほぼ同等の情報を共有している同一人物と見なすべきで、ふたりの対話は実質的に、きわめて内的な性質を帯びるからである。『不信の時代』の序文によれば、トロピスムは瞬く間に生じるがゆえ、「そうした瞬間を分解し、読者の意識のなかで映画のスローモーションのように拡がるように」せねば伝えられず、そのとき「時間は、もはや現実生活におけるそれではなく、極端に引き伸ばされた現在」となる [1554]。『子どものころ』が同一人物どうしの対話であるならば、そこに流れる内的時間は外的時間に比して可塑性が高く、「極端に引き伸ばされた現在」が実現しやすい場となるだろう。別言すれば、サロートの小説と同様、『子どものころ』が拓くのは「誰かの精神に直接入り込み、種々の感覚に接する」ことができるものの、「どうやってそこへたどり着いたのか、いかなる権威のもとに内的世界へ入ることを許されたのかかわからない」場なのである¹⁴⁾。

1959年、ローザンヌ大学にて行われた講演「小説と現実」(« Roman et réalité »)において、サロートは以下のように述べる。現実には二種類あり、誰もが身の回りに知覚できるものと、そうではない「見知らぬもの、目に見えないもの」、すなわち新しい現実である。小説家が追求すべきは後者であって、前者は「だまし絵 = 見せかけ trompe-l'œil」に過ぎない [1644]。だがこの追求は容易ではなく、というのもわれわれはふだん「見知らぬもの、目に見えないもの」に感覚的な習慣を乱されないよう、目に見える現実という「分厚い仕切り épaisse paroi」あるいは「遮

蔽体 écran protecteur」によって守られているからである。読者と新しい現実とのあいだに——そして作家と作家が示そうとするものとのあいだにも——たえず入り込んでくる、「できあいのイメージ images toutes faites」から成るこの分厚い仕切りや遮蔽体を突破し、新しい現実をあらわにすることが目指されねばならない [1645-1646]。

「できあいのイメージ」は『子どものころ』冒頭からの引用に挙げた「ありきたり tout cuit」で「決まりきったもの fixé une fois pour toutes」を彷彿させ、「分厚い仕切り」や「遮蔽体」は後述するように本作最後の断章に照応する箇所を見出せることから、新しい現実の探求姿勢は『子どものころ』にも通じていると言えよう。「だまし絵」とは平凡な現実、すでにあらわになった現実の謂である。作者は慎重にこれを避けようとするのだが、興味深いのは、目に見える現実がただちに排除されるわけではなく、新しい現実に到達するための手段として用いられ得る点である。

時には小説家が取るに足りない現実を用いることもあります。ですがそれは取るに足りない現実、未知の現実を引き立てる役割を与えるためであり、取るに足りない現実を通じて新しい現実を明らかにするためです。にもかかわらず、読者や大部分の批評家は、たちまち取るに足りない現実のほうに執心してしまう…… そちらにしか目を向けない…… こうした人たちの見るところでは、取るに足りない現実が、新しい現実をすっかり覆ってしまっているのです。[1647]

ここに端的に見てとれるように、サロート作品においては、読者にも作者と同じように新しい現実へと至ることが求められているにもかかわらず、「読者や大部分の批評家」は目に見える現実に住居して新しい現実には達することがない¹⁵⁾。

同様の主張は、1974年にウィスコンシン大学マディソン校で行われた講演で、その後1975年および1984年に繰り返し雑誌に掲載された「裏がえしの手袋」にも現れることから、サロートのなかで一貫していると思えることができよう¹⁶⁾。表題が示唆するのは、サロートの小説ではイメージやリズムを通して読者に伝えられた感覚や印象、些細な日常の裏に措定される「会話の下にあるもの sous-conversation」、「前＝対話 pré-dialogue」までも、演劇においては対話そのもので表現せざるを得ず、表に現れてしまうという趣旨である。たとえ「会話の下にあるもの」や「前＝対話」が作品の主題ではあっても、そのために一般的な対話形式が失われるわけではない点が注目されよう。

しかし、こうした対話〔前＝対話〕も〔……〕いわゆる「日常」生活のなかで行われる対話形式を保っています。なぜでしょうか。それはここで問題になるのが、内的運動を他者に伝えること、また他者の目の前で、他者とともに内的運動を体験すること、他者を説得すること、他者に助けを求めることであり、そのためには、他者がすぐに理解できるような唯一の言語、日常言語を用いなければならないからです。さらにまた、観客や聴衆が登場人物と同じようにただちにこの体験に加わり、自分に馴染みがあると感じなければならないから

なのです。[1709]

「他者がすぐに理解できるような唯一の言語、日常言語」は内的運動を接近可能なものにするためのひとつの手段と言える。作中に聞き慣れた形式の対話が皆無であれば、内的運動をすばやく感知することは難しくなるだろう。引用箇所直後でサロートは、奇異な「内容＝本質 fond」において観客ができる限り「水を得た魚のように」感じるようでないといけないと述べ¹⁷⁾、小説の場合についても事情は同じであり、明らかな、取るに足りないイメージ、喚起力のあるイメージには、定義不能な感覚を伝える狙いがあると主張する。

先と同様の批判が現れるのは、こうした文脈においてである。観客や批評家はしばしば、単に日常的な対話、見慣れた形式ばかりを捉えて「その内実を深く理解しようとしなさい」が、作者が要求するのはむしろ「対話」ではなく「前＝対話」を読むこと——だまし絵、表面的な現実を契機として、それを乗り越え普遍的な内的運動を感知すること——なのである [1709]。

本節では『子どものころ』に見られるトロピスムの典型例を確認するとともに、サロートの作品論を概観した。次節では、この作品論において期待される読者像を手がかりに、「他者がすぐに理解できるような唯一の言語、日常言語」が描く「取るに足りない現実」、つまりだまし絵がどのように乗り越えられ、その先に何が見出されるのかを『子どものころ』に即して検討しよう。

2. だまし絵の向こうに

『不信の時代』においてサロートは、人物の判別を可能にするような身体的外観や身ぶり、行為、感覚、日常的な感情、さらには名前といった要素を上辺だけのものとみなして、読者がこれらを通じて人物を勝手に類型化し、心理的真實（トロピスム）を等閑に付すことを危惧していた。そのため、「読者みずからだまし絵を作り上げる」きっかけとなるような「あらゆる手がかりをできる限り断ってしまう」必要性を説くのである [1584-1585]。

読者がだまし絵を越えて内的運動へ促されるという装置が『子どものころ』の登場人物に関してもっとも有効に機能しているのは父親において、より正確には父親とナターシャとの関係においてであろう。父親は「痩せていて、背筋がぴんと伸びている」（断章 9, 14）という「人物の判別を可能にするような」身体的特徴を備えているうえ、才気煥発なさまが描かれたり（断章 53）、人種や宗教に対する「自由主義者」としての考えが言及されたりする（断章 60）。いっぽうナターシャのほうも、「父の姿だけがどこにでも浮かぶ」[1012, 45]と述べる語り手によって父親との思い出が次々と想起される断章 9をはじめ、「日常的な感情」として父親に深い愛着を覚えている。ナターシャと父親との関係については心理的紐帯が触れられる場面も多く¹⁸⁾、それゆえ「目に見える現実」から内的運動への移行も自然に行われるように思われる。父親との散歩を描いた断章 11 を例に挙げよう。

いずれにせよ、話したかも知れないことのうちで覚えているのは、今でもすごくはっきり聞こえるあの言葉だけ。「パパ、わたしを愛してる？……」不安げな調子ではなく、むしろどこかからかい気味で…… わたしが真面目な顔つきで訊くはずないし、「わたしを愛してる」なんて、冗談で言う以外あり得ない…… こういう言葉が父は大嫌いだ、それも子どもの口からとなれば……

——そんなこと、ほんとうにもうあの歳で感じていたの？

——ええ、今その状況にいたら感じるのと同じくらいか、たぶんもっと強く…… こういうのは子どもの方が大人より敏感だから。

「パパがわたしを愛してる」、「わたしがパパを愛してる」といった言葉が父を萎縮させ、その内奥に埋まっているものをたじろがせて、さらなる深みへと追いやることはわかっていた……。じっさい父のむっとした顔つきに、父の声に、非難が込められている……「なんでそんなこと訊くんだ？」[1020, 57-58]

「パパ、わたしを愛してる？」と問うナターシャに対して父親は「なんでそんなこと訊くんだ？」と答える。「すごくはっきり聞こえる」つかの間のやりとりの再現に、ずいぶん言葉が尽くされていることがわかるだろう。「こういう言葉が父は大嫌いだ」と語り手は父親の内面に接近し、一度みずからの内面について分身との問答を挟んだのち、再び父親の内的運動に迫ってナターシャの言葉が父親を「萎縮させ [faire] se rétracter」、その内奥に埋まるなにかを「たじろがせ [faire] reculer」、深みへと「追いやる [faire] se terror」さまを描いている。その後内的運動を脱した語り手は「むっとした顔つき」や「声」といった外的特徴を経て父親の返答に至る。こうして、「取るに足りない現実」と内的運動との往還はなめらかに行われるのである。

分身は、当時の年齢で父親の心中を察するようなことを「感じていた [sentir]」のは確かかと問う。たしかに幼いナターシャと語り手が同一人物だとしても、それは同一性の次元においてであって、自己性の次元においてとは限らない¹⁹⁾。そのように感じるのは今の自分か、当時の自分か、果たして両者は同一なのかという指摘である。これに対して語り手は子どもの方が大人より「敏感 [percevoir]」なのだと応じる。分身が自己同一性を問題とするのに対し、語り手は子どもと大人の相違を認めながらも、むしろ感覚に優位を与えていると捉えられよう。しかし同時に、語ることができるのはやはり「大人」であり、子どもはふさわしい言葉をもたないことを忘れてはならない²⁰⁾。ここにおいて、『子どものころ』に一貫する構造が理解される。つまり、かつての自分自身である子どもに寄り添いつつ、あるいは時に一体化しつつも、語り手自身は身体なき声、単なる言葉としてしか登場しないことで、だまし絵を越えて、主題である当時の「感覚」を言葉で「無傷 [intact]」[1145, 277] なまま取り出すことが可能になるのである。

ではだまし絵の向こうには何があるのだろうか。他のサロート作品に描かれる子どもと比較して『子どものころ』の主人公に特徴的なのは、ナターシャが他者の言いなりになったり、他者の言葉による抑圧に甘んじたりするばかりではない、という点であろう。すでに指摘されているように、これまでサロートによって描かれてきた子ども像は、現実世界のそれとは似つかないものであった²¹⁾。言い換えれば、『子どものころ』以前のサロート作品における子どもが、大人との真の対立を何らかの形で避けていたのに対し、本作では子どもが大人という他者との関係に直に巻き込まれることで、対立関係を前提とするトロピスムの場に到達したと言える。

ナターシャに見出される内的運動の特徴のひとつは、そのため怒りあるいは反抗心である。『子どものころ』に描かれる第一の記憶からすでに、「ネガティブな人物対ポジティブな人物²²⁾」あるいはこの関係に基づいた、「〈会話〉[……]からの抑圧、つまり現実の要請の脅威と、〈トロピスム〉[……]との終わりのない闘い²³⁾」というサロート作品に頻出する構造が確認されるだろう。五六歳のナターシャが世話係の女性の制止を聞かず、ソファの背にはさみを突き立てる場面である。

「だめよ、そんなことしちゃ……」この言葉のなかにどろっとした、重たい流れがあふれ、それが運んでくるものがわたしのうちに深く沈んで、わたしのなかで揺れているもの、立ち上がろうとするものを抑え込む……と、この抑えつける力の下から、それはより強く、より高く身をもたげて、立ち上がり、わたしの外に乱暴に言葉を押し出す、投げ出す……「いや、する」

「だめよ、そんなことしちゃ……」発せられた言葉がわたしを取り囲む、しめつける、縛りつける、わたしはもがく……「いや、する」……。ほら、自由だ、興奮に、高揚に腕をまかせ、はさみの先を力いっぱい突き刺す、絹にすっと通って、やぶれる、上から下へ背もたれを裂いて、なかから出てくるものを眺める…… なにか柔らかい、灰色がかったものが裂け目からあふれてくる…… [993, 12-13]

直接話法が用いられる「だめよ、そんなことしちゃ Non, tu ne feras pas ça」、「いや、する Si, je le ferai」を除きすべて現在形で語られるこの箇所からは、他者の抑圧的な言葉が契機となって主人公の内面深くに抵抗の生じるさまが、イメージを通じて読み取れる。「どろっとした、重たい流れ」が運んでくるものに抵抗する「それ ça」は、禁止を侵犯するがゆえに理性を越えた激しい力——リュクサンブール公園のベンチでナターシャに訪れたのは「激しい力の感覚」だった——を要するだろう。その力のために現れる「なにか柔らかい、灰色がかったもの quelque chose de mou, de grisâtre」は『子どものころ』が語る内容すべてとも解釈される。

本作において幾度も回帰する怒りあるいは反抗心は、じっさい他者との対話でわれわれがふだん押し殺し、目に見える現実には至らないものの典型ではあるまいか。最も象徴的なのは断章 64 だろう。母親が娘との長い別離を経たのち、夏を過ごすためにパリへ来てまもなく、ナターシャ

は継母ヴェラと友達と一緒にヴェルサイユに行く方を優先してしまう。ナターシャが次に会いに行くと、母親はすでに予定を早めてロシアへ帰る支度を整えている。

唯一、忘却を免れて蘇ってくるもの、それはわたしたちが別れる少し前のことだ。公園か広場のベンチで「……」ママはわたしの方を向いて言う。「不思議ね、ふたつの国で同じくらい美しい言葉があるなんて…… ねえ、ロシア語の“gniev [гнев]” ってなんて美しい言葉かしら、フランス語の« courroux » だって…… どっちの方が力強い、気高いかなんて決められない…… ママはどこか幸せそうに繰り返す。“Gniev” …… « Courroux » …… ママは聴き入って、頭を振る……。ああ、美しい…… そしてわたしは答える、うん」[1134, 257-258]

「ああ、美しい Dieu que c'est beau」と母親が呟く箇所は、直前の「怒り courroux」という語と相まって、神の怒り courroux divin を容易に想起させよう。断章1で示唆された、理性を越えた激しい力に他ならない。そして「怒り」はナターシャが行き来したロシアとフランスの両言語において、いずれ劣らぬ「美しい」ものとして肯定されるのである。

この箇所の前後では、ナターシャ、母親、父親の怒りが交叉している。まず母親自身、「自分では逆らえない衝動に突き動かされるかのように」即座にパリを発つ決意をし、いっばうそれを知ったナターシャも——語り手は断定こそ避けているものの——「反抗心に、怒りに不意に襲われる」。パリを去ってまもなく母親は「おめでとう、ナターシャをエゴイズムのかたまりにうまく育てたのね、あの子をよろしく」という手紙を送りつけ、これを読んだ父親は「怒りから、激高から爆発寸前」である [1133-1134, 257-258]。

たしかに、抑圧的な大人対成すすべのない子どもという構造が『子どものころ』に散見されることは事実である。というのも、断章38（実の娘リリーに対するヴェラの怒り）、断章43（万引きをしようとしたナターシャに対する父親の怒り）、断章50（ナターシャという厄介者に対するヴェラの怒り）などに表れるように、怒りをあらわにするのはしばしば大人の方だからである。しかし本作において特筆すべきは、単に子どもの側にも内なる対抗力が描かれるのみならず、ナターシャの成長に応じてそれがいっそう顕著になることである。

おそらく、怒りは徐々に獲得されるのだろう。いずれも恐ろしい作品のために眠れないナターシャを描いた断章21と断章63は対照的である。前者では壁にかかったベックリン作『死の島』を父親に覆ってもらわないと眠れず、後者ではマルセル・アランとピエール・スーヴェストルによる大衆小説をもとにした映画『ファントマ』を観た後の恐怖を払拭できずにいる。どちらの断章においてもナターシャは父親に助けを求め、父親の方は同じように不機嫌な様子を見させている（「なんておかしな子だ」[1038, 89]、「十一歳にもなってこんなに自制がきかないなんて、恥ずかしい」[1126, 246]）。注目すべきは恐怖の克服が、前者においては完全に大人に依存することで達成されるのに対して、後者ではみずからの怒りに委ねられている点である。

部屋に戻ってもう一度横になる、屈辱的な拒絶に、冷やかな軽蔑に晒されたことに対する怒りが込み上げて、胸がいっぱいになる、爆発しそうだ、潰してしまえ、やって来るものなんて全部…… 手がなんだ…… どんな手だろうが、人皮の手袋をしてようが…… 勝手に出てこい…… [1126, 246]

恐怖が消えたことを素直に喜ぶ断章 21 の反応（「ベッドに悠々と寝そべって、枕に頭をあずけ、ゆっくり休むことができる」[1038, 90]）とは異なり、父親の言葉に触発されて「爆発しそうだ、潰してしまえ、やって来るものなんて全部 *je vais éclater, écraser tout ce qui osera m'approcher*」と感情をあらわにするさまが、韻を踏みながら力強く表現されている。

ナターシャの怒りは断章 55（高等中学校で満足のゆく点数をとれなかった自分自身に対する激しい怒り）や断章 62（授業でフランスの歴史を学んだときに覚えるナショナリズムの高揚）など、『子どものころ』の後半にとくに目立つ。では冒頭のナターシャはどうか。たとえば断章 52 で「そんなことするものじゃないからよ *Parce que ça ne se fait pas*」[1091, 187] というヴェラの禁止に対して主人公が言いようのない反抗を覚えるさまは、先に挙げた、ソファにはさみを突き立てる直前の描写と酷似している。断章 1 に描かれる人物がすでに反抗を覚えているのは、いわば「子どものころ」が過ぎ去った後、あたかも螺旋を一周するかのように語り手が幼い子どもに回帰しており、彼女は五歳前後のナターシャであると同時に、もはや子どもでなくなった語り手であるからだとも解釈されよう²⁴⁾。

すぐに付け加えねばならないが、これは『子どものころ』が怒りを習得する過程であるという「筋」を意味しない。あくまでも主題は、人間の内的運動を捉え、読者を「新しい現実」に直面させることにある。とすれば、だまし絵の乗り越えを、読者に開かれたものにしておく必要があるだろう。トロピスムという現象を伝えるために、自伝的作品ではあるが、あるいはそうであるがゆえにいっそう、語り手と分身は一方の目でお互いを捉えながらも——この意味で、狭義の対話あるいは発話内容の授受は作品内で完結している——、もう一方の目では広義の対話者、すなわち読者を視野に収めているのではあるまいか。

こうした観点から、トロピスムを共有すべき読者に対する意識が本作のなかでどのように捉えられるかを見てみよう。次に挙げるのは、母親に促されたナターシャが大人に自分の書いた小説を見せる直前の場面（断章 20）である。

それで…… 誰に起きたことがないだろう？ たまに訪れるあの感覚を誰が知らないなんて言えるだろう、いまに起こること、待ち受けていることを知りながら、恐れながらも…… とにかくそちらへ進んでゆくときの感覚を……

——まるでそれを望んでいるみたいに、求めているのはまさにそれだというように……

——ええ、誰だって惹かれる…… おかしな魅力…… [1034, 84]

語り手は自分が書いたものを他人に見せるときの心的高揚を「誰に起きたことがないだろう à qui n'est-ce jamais arrivé」と反語的な強意によって問い、また「待ち受けていること ce qui vous attend」のように二人称複数の人称代名詞（« on » の直接補語代名詞）を用いている。分身も「まるでそれを望んでいるみたいに、求めているのはまさにそれだということに on dirait même qu'on le désire, que c'est cela qu'on cherche」と総称的な不定代名詞を使いながら応じ、返答する語り手もやはり「誰だって惹かれる ça vous tire」と一般化して述べている。語り手と分身との親称による対話のなかに、人間一般を指す « on » が持ち込まれることで、内的運動の普遍性が暗に示されていると言えよう。「理想の読者」としての分身と、「広義の対話者」たる読者との差異を再度確認するならば、ここではトロピスムの伝達を企図する語り手の協力者＝共犯者である分身に、語り手とともに読者に対して共感を要請するという役割が与えられている。サロート自身『不信の時代』の序文で、トロピスムを伝えるためには「イメージを通じて、似たような感覚を読者に生じさせる」[1554] が必要であると強調するように、トロピスムの記述は性質上、比喩的なものとならざるを得ないながらも、語り手は分身とともに読者を意識しつつ、トロピスムの生じる場、誰もが共有し得るいわば「共通の場²⁵⁾」を志向しているのである。

同様の考察を続けてみよう。先の断章には母親が登場するが、読者がナターシャの内的運動に接近するための場があるとすれば、母親の存在はこれに深く関わっている。例として挙げられるのは、健康のため「スープと同じくらい水っぽく」なるまで咀嚼しなさいという母親の教えを、事情を知らない父親のもとでも律儀に実践する孤独なナターシャの姿が、大人のものでも、子どものものでもないイメージとして語られる箇所（「いつもみたいに、言葉のそとで感じられたの、全体として」[995, 17]）や、自身の偏執的な「考え」に捕らわれたナターシャの自問（「どんな子どもが母親を愛さないだろう」[1042, 97]）、また世話係の女性の「それにしても母親がいないなんて、なんて不幸なんでしょう」という言葉に触発されて現れる一節（「不幸。母親がいなければ誰でもそうであるように」[1055, 121]）などである。こうした断章に描かれる内的運動は、母親との特殊な関係に置かれたナターシャのものでありながら、同時に当人だけのものではなく、「言葉のそとで感じられた」、「どんな子どもが」、「誰でもそうである」といったように、普遍性を有することが示唆されている。

だが母親は、つねにナターシャの傍にいないわけではない。象徴的なのは、断章 28 である。父親のもとで「幸せ」でなかったら、あらかじめ決めておいた言葉を手紙に書いて内緒で母親に知らせることになっていたのに、それを書くとき母親から父親に「ナターシャが不満を言っている」という話が伝わって「裏切られた」のを機に、「もう決して、ママを頼ることはできない。もう決して、誰も頼ることはできない」[1053, 115] とはっきり自覚している。以来、ナターシャは完全にとは言えないものの、母親から一定の距離を保つことになる。

興味深いのは、主人公が母親と疎遠になると軌を一にして、母親との結びつきが認められた「共通の場」がその性質を変えるように見えることである。主題は依然としてトロピスムに置か

れているものの、ナターシャの成長とともに際立つのは、他者（あるいは読者）の言葉への順応、理性の拡大である²⁶⁾。一例として、断章22でみずからを悩ませていた「考え」——「床屋のマネキンはママよりきれい」など、母親に対する侮辱的な「考え」が浮かぶのを、ナターシャは振り払うことができない——について、断章36では「胡散くさい『わたしの』考え」は消えてしまい、「誰でも持っているような考えが、誰にでもそうであるように」[1063, 136]（強調は筆者）訪れるばかりとなることが挙げられよう。「わたし」と読者の「共通の場」は、はじめ母親という「どんな子ども」も愛している存在を介して直接的・非言語的な位相にあったものが、母親と疎遠になり、ナターシャが成長するにつれて、理性を介した間接的・言語的な位相へと移行するのである。小学校のマドモアゼル・Tの授業で「探検」するように知識を習得してゆくとき、学校教育が提示する世界——「果てがきわめて厳密に定められた世界、確固たる、すべてが見渡せる世界…… ちょうどわたしに見合った世界」——には、「努力さえすれば」「辿りつける」[1124, 242]と語られるように、読者に開かれた場は公教育という共通経験にも支えを得ている²⁷⁾。

付言すれば、この移行は幼いナターシャにとって「新たな生 nouvelle vie」の始まりである。やや時期尚早ながら、小学校へと駆けてゆく断章46の冒頭に、新たな生はすでに萌している。

どことない消毒剤のにおい、コンクリートの階段、木のない中庭を囲んで立つ教室、その大きな壁は薄汚れたベージュ色で、教壇の奥の黒板とフランスの県を描いたくすんだ地図以外にはなんの飾りもない、そうした全部がなにかを放っていて、足を踏み入れるや、ある生の感覚、予感を覚えた……

——もっと深い生の？

——「もっと」はすぐわない。「別の」の方がいいでしょう。別の生。向こうに、外に残ったままのわたしの生と、まったく新たなこの生とは比べようがない……。でもどうやって、どこから捉えたらいいの、多少とも呼び戻すには、あの新たな生を、わたしのほんとうの人生を……

——気をつけて、大げさな言い方になりかけてる……

——いいわ、じゃあまずシンプルに、その瞬間をひとつ取り出してみましょう…… そのなかだけで…… こんなふうに言わせて…… そのなかには、たくさんの喜びがせめぎ合っているの…… [1080, 165-166]

この箇所で分身は語り手の「ある生の感覚、予感」という語を捉えて「もっと深い」という形容語句を提案し、「あの新たな生を、わたしのほんとうの人生を」に対しては語り手を遮っている。それに促されるようにして、語り手は抽象的な言葉づかいを避け、具体的な「瞬間」を取り出し

て、内的運動の描写へと進むだろう。「大げさな言い方」として回避された「新たな生」は、しかし本作において重要な転機と言える。というのも、次にこの言葉が現れるところで「子どものころ」は終わるからである（断章 70）。

いずれにせよ、ナターシャが言語的・理性的な能力を高めてゆくことは、トロピスムの前段階であるだまし絵が現れる余地を拡げ、結果的に読者に開かれた場を——非言語的・言語的な位相という意味において——二重化することになるだろう。学校の勉強で「決まったもの、はっきり捉えられるもの、変わらないものが好き」[1108, 214] だったり（断章 55）、大衆小説『ロカンボル』に読み耽ったりする（断章 67）ナターシャは、トロピスムを探究する作者サロートの姿とは似つかない。ナターシャの成長が他者の言語、読者の言語を獲得する道行きであるいっぽう、作者と語り手はすでにその言語的・理性的な位相を熟知し、むしろそれを折り返して、処女作以来のサロートに違わず、再び非言語的な位相、トロピスムを、言語を通じて志向している。ナターシャや時にナターシャと一体化する語り手が、ある時は読者の日常にも通じるだまし絵に甘んじ、またある時はだまし絵を乗り越えるように見えるのは、言語を駆使したふたつの位相の往還ゆえなのである。

本節では、サロートの作品論で強調されていた「だまし絵」とその乗り越えが、『子どものころ』のなかで読者を視野に入れつつどのように展開されるかを確認した。父親像とその乗り越えに典型的な例が見出され、また本作において特徴的な子どものトロピスムとして怒りに焦点が当てられた。さらに語り手・分身による読者の意識、あるいは読者に開かれた場が、作品の進行とともに非言語的な位相から言語的な位相へと移行する点を指摘した。『子どものころ』はしかしながら、他のサロート作品と比較しても、やはりだまし絵——平凡な現実、あるいはそのよすがとなる、人物の外的特徴や行為、日常的な感情など——にあふれているように見える。果たして本作は「だまし絵とその乗り越え」という素朴な枠組みだけで十全に捉えられるのだろうか。次節ではこの点について考察したい。

3. だまし絵の戯れ

サロートの作品論によれば、読者は「取るに足りない現実」を通じて「新しい現実」へと導かれる。しかし前者は後者に至るための手段として、それほど簡単に乗り越えられるだろうか。『子どものころ』は他のサロート作品と比較しても人物像に係わる記述が多く、時系列とも相まってだまし絵が豊かに見える。じっさい自伝的作品においては、人物や筋を排除することなど不可能ではないか。だまし絵をめぐる考察を深めるにあたり、読者が「だまし絵を作り上げ」ないよう「断って」しまわねばならないとされた特徴に、本節ではあえて注目してみたい。

人物像の手がかりのひとつとされた「身体的外観」は、果たして排除されているだろうか。た

たとえば、以下のように母親の肌について回帰する一連の記述は、人物の明らかな特徴には数えられないのだろうか。

[……] ママの額の、頬の、きめ細やかで絹のような、とても柔らかい肌にキスをする。[1009, 40]

ママのほっそりした、優美な顔立ちが…… 他の言葉が見当たらない…… 小麦色の、ピンク色の肌に溶けているような顔立ちがわたしは好きだった、触れるとすべすべで絹のような、絹よりも絹のような肌に、ひな鳥の羽毛よりも、にこ毛よりもあたたかくて柔らかい肌に…… [1040, 93]

[……] ママのほっそりした顔を、絹のような、小麦色の肌をわたしはよく見る…… [1043, 97]

でも唇が肌に触れた途端…… こんな肌は他に知らない、絹のようで柔らかいこの世のどんなものより、もっと絹のようでもっと柔らかい、それにほのかな、うっとりするような香り…… [1129, 251]

「きめ細やかで／ほっそりした [fin]」、「絹のような [soyeux]」、「柔らかい／すべすべで [doux]」、「小麦色の [doré]」といった形容語句が母親を描く複数の箇所でも共通している。同じ語彙場には「あたたかくて柔らかい tiède et tendre」も含まれるだろう。「小麦色の、ピンク色の肌に溶けているような顔立ち」に関しては、「顔立ち traits」が肌に「溶けている」という聞き慣れない表現——おそらくそれゆえ「他の言葉が見当たらない」と言うのだろう——が「言葉のそと」を思わせはするものの、サロート作品において人物の特徴が徹底して奪われていたことを考慮すれば、これほど鮮明で「わかりやすい」描写は意外とも言える。

しかし、これら一連の形容語句が修飾するのは母親の肌だけではない点に注意せねばならない。以下の例に見られるように、ナターシャが大切にしているぬいぐるみや、さらには継母ヴェラにも同一の形容語句が付されるのである。

ほんとうの仲良しはあの子しかいない、ミチカ、プラッシュのくまさん、つやがあってあたたかく、柔らかくてふわふわで、やさしい親しみがこもっている。[1015, 49]

わたしは布団の端を持ち上げて、ヴェラの顔を拭い、つやがあって柔らかく、あたたかい頭を撫でる…… [1101, 203]

「つやがあって [soyeux]」、「あたたかく tiède」、「柔らかく [doux]」、「やさしい親しみ familiarité

tendre」といった語が近い箇所で用いられることで、ミチカやヴェラが母親と二重化している。より正確には、母親像を構成するかに見えた要素が二重化していると言えるだろう。「新しい現実に至るための手段とされた「取るに足りない現実」、「他者がすぐに理解できるような唯一の言語・日常言語」が、複数の人物（あるいは無生物）に同時に割り当てられることで、必ずしもひとりの人物像を「作り上げる」手がかりにはならず、いわばだまし絵自体が攪乱されているのである。

見かけ上のものとされた行為や日常的な感情についても、同様の現象を確認することができる。たとえば「ヴェラ」という名前が最初に現れるのは断章 26 だが、継母はいわば登場からすでに貶められている。

「あのひとつ。——ヴェラのことよ、あなたのお父さんの奥さん。——ヴェラがどうしたの？ ——どうもしないわ…… ——そんなことないでしょ、言ってよ。ヴェラがどうしたの？」ママはなにか、おもしろいことを考えるような顔つきだ……「どうしても知りたいなら、いいわ、おじさんはヴェラが馬鹿だって言ったのよ」[1050, 110]

断章 52 に描かれるように、この母親の言葉がもとで、一緒に住み始めたばかりの頃は継母になにを言われても「ヴェラは馬鹿だ」が頭をよぎり、相手に対する不信の原因、母親についての「考え」（断章 22）と同じくナターシャの偏執のもととなっていた。だが次に挙げるように、「ヴェラは馬鹿だ」も「考え」と同様、最終的な判断とはなり得ない。

「だけど、わたしは二年近くここにいて、もうあの気違いじみた子どもじゃない……。『ヴェラは馬鹿だ』という言葉はもうやって来ない……。それどころか、ヴェラに当てはまる言葉はひとつも……」

——考えてみれば、あなたはヴェラに、どんな言葉も決して当てはめなかった。「意地悪」という言葉だって…… [1094, 190-191]

「わたしは二年近くここにいて je suis ici depuis près de deux ans」と指呼詞を用いつつ、パリでの生活が二年経過した時点を経済とし、「もうあの気違いじみた子どもじゃない je ne suis plus cet enfant fou」と述べる語り手は、かつての自分と一体化している。これに対して分身は「考えてみれば」と回顧的に前置きしたうえで、「どんな言葉も決して当てはめなかった tu ne lui en as jamais appliqué aucun」と過去形を用いて当時の状況から距離を保っている。とりわけ、断章 52 を通じて当人への信頼を疑わしいものにしてきた「ヴェラは馬鹿だ」という断定がここで無効になり、さらにヴェラに対するいかなる形容も否定されている点は注目に値する。ここでは一方で、語り手が言葉に偏執する当時の自分自身の感覚を——必ずしも発話時を基準としない現在形を交えながら——再体験し、他方で、分身がその言葉が効力を失った時点から——おもに発

話時を基準とする現在形や、過去形を用いながら——振り返ることで、トロピスムを描くと同時に人物に確たる特徴を与えないという、作品論で表明された二つの狙いがともに達成されているのである。なお、語り手と分身が発話する時点の相違に由来する同様の現象は、ナターシャが母親に対して抱く「考え」についても確認することができる²⁸⁾。

単純な形容が否定され、ヴェラの人物像が揺らぎ始めるいっぽう、「このところ、ヴェラは前より穏やかで、陽気に見える」と始まる断章 64 では、分身が「これまでに、そういうことはあった」と正確を期したのち、以前ヴェラが踊らせてくれたり、リュクサンブール公園で一緒に過ごしたりした記念碑的な場面が再び言及される。

——そういう瞬間は、他のときよりずっと心が安らいで、それまで決して感じなかったものをヴェラのなかに感じる…… そう、愛着や、愛情を…… ずっと前からきつとあったには違いない、でも埋もれていて、萎れて固くなっていたのだ、それがいまや外に出てきて、花ひらく…… するとたちまち信頼や愛情が…… そんな気持ちが生まれるのに、多くは要らない…… わたしのなかに拡がり、あらゆるものを覆い尽くして、あふれだす…… [1127, 247-248]

「信頼 *confiance*」や「愛情 *affection*」が「わたしのなかに拡がり、あらゆるものを覆い尽くして、あふれだす *s'épandent en moi, recouvrent tout, débordent*」さまが内的視点を取りつつ現在形で再現され、語り手の内に生じる感覚はトロピスムと呼び得るものになっている。だが「穏やかで、陽気」な姿も持続することはなく、これ以降最後の断章まで、やはりヴェラの人物像が一貫することはないだろう。断章 64 ではヴェルサイユの噴水を見に連れて行ってくれるヴェラが、冷淡な母親と対照をなすように描かれるいっぽう、断章 65 ではむしろ陽気な母親の姿が、ヴェラの陰険な面を際立たせている。断章 66 では英語の家庭教師たちに「『小さい方』[ヴェラの実の娘 リリー] の世話のために雇われたのであって、『大きい方』[ナターシャ] に構う必要はないのだとはっきり」[1136, 261] させ、約二十年が経ってなお家庭教師のひとりが「アナタノオ義母サンガ、今デモ悪夢ニ出テクルワ」[1137, 264] と言うほどヴェラは毅然として恐ろしい様子だが、断章 70 では反対に、初めてひとりでトラムに乗る「わたし」を優しく気遣いつつ車掌に託している。

このように、読者にとって捉えやすい人物の特徴は『子どものころ』を通じて一見豊富に見えるものの、それらは互いに齟齬をきたすために、むしろ人物はまとまりのある像を結ばないのである。結果として、人物の行為や態度がとくに際立つ箇所が目を引き、たとえばヴェラが断章 54 で夜にひとり泣き濡れていたり、断章 69 で「ねえ、わたしのこと嫌い？」と問うナターシャに対して「子どもを嫌うなんて、どうしたらできるっていうの？」[1143, 273] と答えたりする姿が印象に残るかも知れない。だが、こうした断章で実質的に中心を占めるのはむしろ語り手のうちに生じた感覚、トロピスムであり、読者はやはり内的運動に連れ戻されることになる。

そして一貫しない人物像が最も際立つのは、他でもない語り手自身およびその分身についてで

あろう。そもそも本作は同一人物どうしによる対話から成り立っているのです、作家であることが幾度かほのめかされる他は²⁹⁾、発話時点での語り手・分身の目立った特徴が語られることはない。また、登場人物であるナターシャについては十二歳までの生い立ちが描かれるため、年齢的なアイデンティティ確立の問題があり、一貫性がないとしても——もっとも学校教育への順応など、その一端は窺えるが——無理はないだろう。では、もはや子どもではない語り手と分身の内的な特徴から、人物像を捉えることは可能だろうか。少なくとも分身について、先に述べたようにその役割が分類し得ることは、すでにその性質に一貫性が認めがたいことの証左である³⁰⁾。

ならば語り手についてはどうか。ここでは作業仮説として、分身が現れず形式上モノローグとなっている二十の断章について検討したい³¹⁾。分身が現れないということは、冒頭の引用に従えば、「記憶を明確に」しようと、また「理性の側」でいようとする存在が欠けているということである。分身不在の断章に、だまし絵を作り上げる端緒となる、語り手という人物の手がかりは見出し得るだろうか。

一例として、断章 10 を挙げよう。語り手の祖父母は自宅に到着するはずの「わたし」と「パパ」を薄着で待っている。会って早々、扉の前で父親は「寝ててくれって言ったのに、なんてばかな」と祖父母に対して怒った様子で言い、この強い語気にナターシャは「固まってしまう」。ふたりになったとき、どうしてあんなに意地悪な調子で祖父母に声をかけたのか、と問いつめる彼女に対して、父親は簡単に答えてから「お前は別のことでも考えた方がいい」と諫めている。

ほんとうにそうした方がよかっただろう。そうすれば、祖父母のもとでのまたとない滞在について、たぶん別の瞬間をいくつか覚えていられたはずなのに……。でもどうやら、あの瞬間があまりにも激しかったために一挙に他のすべてに勝って、それだけが残ってしまったらしい。[1019, 56]

ナターシャと父親の発話を除いて現前の効果を生む現在形が支配的であったそれまでの場面とは対照的に、語り手は当時の「激しかった」瞬間が「一挙に他のすべてに勝って *a pris d'emblée le dessus sur tous les autres*」「それだけが残ってしまった *lui seul est resté*」と過去形で振り返る。

大きな驚きや悲しみなど、心理的な負荷があった特定の瞬間はあまりにも「激しい」——ソファに突き立てられるはさみや、リュクサンブール公園がまたもや想起されよう——ために、分身が現れて記憶を修正する余地がない、あるいは理性的に捉えることが困難なのではないか。断章 56 では、継母ヴェラを「ママ」と呼んでも良いかと母親に手紙で尋ね、母親が許可しないとわかった直後のナターシャの様子が、痛切に描かれている。

こらえようとしても、涙はどんどんあふれてくる、ハンカチで拭う、涙をかむ…… 父は不機嫌な、怒った様子だ、瞼に皺をよせて…… [……]。でもあの手紙の含みを、父は知らない…… ママの悲しみ、憤りを……。心ってものを欠いてるわ、非情で、恩知らずで、いちばん神聖なつながりを、世界中でなにより大切にすべきものを忘れたのね、自分の母親を、

他のどんな女も名乗れない、口にすることさえ論外の言葉なのに…… わたしが提案していた別の案……「ママ＝ヴェラ」。でもママという言葉は、他のどんな名前とも結びつかない。地球上にわたしのママはひとりだけ…… そして、ママはまだ死んでいなかった……

涙は、その前のときの涙は、涸れてもう二年近かった…… でもこの歳ごろは、月日の経つのが遅かったこと…… あの涙はいつそう苦々しく、心を蝕むように蘇ってくる。[1111, 219]

人物の名前はだまし絵として現れる、とサロートは先述の講演「小説と現実」で述べているが、上の引用に見られるように、「ママ」という名詞は本作で重要な意味を担っている³²⁾。「ママはまだ死んでいなかった」という、一瞬ではあれ母親の死を願うかのような表現は、それゆえ強く訴えかけるだろう。こうした断章で少なくとも紙面上は現れない分身に、「魅了された読者」、「打ちひしがれた読者」の姿を重ねることも不可能ではない³³⁾。

だが、いま挙げたような否定的な感情に係わる場面ばかりではなく、ナターシャが遊びに熱中している場面においても、しばしば分身は不在である。ナターシャはペーパーナイフで次々と本を切り進めていったり（断章 19）、リュシエンヌ・パンアールとの遊びに飽きることがなかったり（断章 48）、折り紙の鳥を並べて生徒に見立て、自分は先生になりきったり（断章 57）、大衆小説『ロカンボル』に没頭していたりする（断章 67）。また一見遊びの対極にあるが、文字を丁寧に書く練習に集中していることもある（断章 35）。こうした場面は、「どこまでがすべてで、どこまでがわたしかわからない」と自然との合一が述べられていた断章 15——やはり分身は現れない——と同じく、「溶解体験」と呼ぶことができるだろう。ナターシャの身に生じているのは、「没頭して夢中になって遊んでいるとき、優れた芸術作品に接したとき、あるいは自然のもつ美しさに打たれたときなどに、いつのまにか『私』と私を取りかこむ『世界』との間の境界が消えていく³⁴⁾」という特殊な存在様態である。さらに、すでに言及した絵画『死の島』（断章 21）や映画『ファントマ』（断章 63）など芸術作品との境界が消失し、底知れない恐怖を覚える場面や、手術（断章 5）やダンス（断章 14）のために身体的にわれを忘れる場面を加えることもできるだろう。なかでも、断章 5 はこうした体験が危険と隣り合せであることを示唆している。

[……] 口に、鼻に、綿片を当てられる、マスクだ、そこからなにか凄まじいものが、息が詰まるようなものが発してきて、呼吸が苦しくなる、肺がいっぱいになる、頭がふらふらする、死ぬってこれだ、わたしは死ぬんだ……。やがて生き返る、わたしはベッドにいる、のどが焼けるように痛い、涙がこぼれる、ママが拭ってくれる……「いい子ね、手術が必要だったの、わかるでしょう、のどから悪さをするのを取ったの、体によくなかったから…… 眠りなさい、もう終わったわ……」[1000, 26]

扁桃肥大の手術前後である。「死ぬってこれだ、わたしは死ぬんだ…… mourir c'est ça, je meurs...」と強意の指示代名詞とともに現在形で文が終わり、三点リーダーを介して「やがて生

き返る Et puis je revis」と現在形で再開するまでのあいだには、深い断絶があるだろう。これほど直接的な意味においてでなくとも、必ずしも帰還が保証されてはいないという点で、「溶解体験」はえてして危険な冒険なのである。

さて、分身不在の断章を検討したのは、語り手の内的な特徴からその人物像の可能性を探るためであったが、トロピスムへの志向があらためて窺われるばかりで、やはり試みは困難と言えよう。だが上記の考察から翻って、分身のいっそう複雑な役割が浮彫りになりはしないだろうか。たしかに、分身不在の断章であっても、本作における語りは本質的にたえず修正され得ると仮定することはできよう³⁵⁾。しかしいま見たように、そうした断章ではしばしば、分身がもたらすはずの明確な記憶や「理性の側」が入り込む余地のない「溶解体験」が描かれており、それゆえ子どものころの真実の一側面が内的運動として精彩を放っていることも事実である。とすれば、分身が担うのは単に「理想の読者」としての役割だけでなく、語り手の「取るに足りない」現実的な側面、だまし絵としての側面でもあるのではないか。じっさい、分身が「理想の読者」であるわりには、語り手が分身の指摘を退けることも少なくない。

——その絵はほんとうに『マックスとモーリッツ』のなかにあるの？ 確かめた方がよくない？

——ねえ、それが何になるの？ 確かなのは、あの絵があの本と結びついてることで、あの絵から受けた不安な、怖い気持ちが——でもほんものの恐怖ではなくて、単におもしろい、楽しめる怖さだった——無傷なまま残ってるってことでしょ。[1014, 48]

断章9で、「いたずらっ子」の挿絵が、有名な絵本『マックスとモーリッツ』のなかにほんとうにあるのか、と明確な記憶を問う分身を語り手は一蹴し、事実の問題ではないことを強調している。同様の例は枚挙にいとまがなく、たとえば断章29では、「わたし」より三年前に生まれ「わたし」が生まれるより前に亡くなった子どものために「ひどく悲しんで、そのせいで病気になるほどだった」父親について、分身は「赤ちゃんが亡くなってパパがひどく苦しんだっていうのはほんとう、でも病気になったのは、その子の猩紅熱がうつったからだだった」と訂正するが、語り手は「今はもう知ってるけど、それはわたしが聞いたことじゃないし、まだそうだと思っていたことなの」[1054-1055, 118-119]と当時の印象を優先させる。また断章55では、書き取りの授業の名文集にあった表現をそのまま作文課題で用いていたことを回顧する際、分身は「ルネ・ボアレブや、アンドレ・テュリエ、ひょっとしたらもうピエール・ロティの本じゃなかった？」と作家名を定かにしようとするが、語り手は「いずれにせよ、出典のおかげで上品さが、優雅さが、美しさが保証されていた」[1105, 211]と無関心である。

トロピスムが通常は意識にのぼることもない内的運動である以上、このように明確な記憶や理性の働きは、読者にトロピスムを伝達するための表現の彫琢を別にすれば、むしろ邪魔にさえなるのではないか。先に挙げた、「語り手が言葉に偏執する当時の自分自身の感覚を再体験し、分

身がその言葉が効力を失った時点から振り返ることで、トロピスムを描くと同時に人物に確たる特徴を与えない」という仕掛けは有効だとしても、分身の存在はいわば諸刃の剣なのである。にもかかわらず、分身を登場させることに依然として利があるのは、分身が存在するとともに存在しないという、まさにだまし絵としての機能を果たすからである。そしてまた、「理想の読者」としての役割（おもに理性面から語り手を補助し、ともに作品を生成する）と、出現＝消失というだまし絵としての役割（語り手が拓く新しい現実、トロピスムへと達する手段として機能する）とが、語り手の協力者＝共犯者である分身において、相補的に両立するからなのである。

本節では、『子どものころ』に豊富なだまし絵が、それを乗り越えることでトロピスムに至るという装置でありながらも、同時にだまし絵そのものとして高度に複雑化したものであることを指摘した。だまし絵が真に機能するためには、まずだまし絵が提示され、次いでだまし絵がそれとして認識されることが必要であろう。つまりそこでは出現と消失が同時に生起する。『子どものころ』においては、一方でだまし絵自体が攪乱される——ある特徴を複数の人物に適用する、あるいはひとりの人物に相矛盾する特徴を割り当てる——ゆえに、他方で、発話者の役割が二重化する——文字通り出現＝消失する分身は「理想の読者」としての役割に加え、語り手に対するだまし絵としての役割をも担う——ゆえに、「平凡な現実、すでにあらわになった現実」であるだまし絵自体が、いわば戯れの様相を呈するのである。

結

サロートは対談で、最初の語句が見つければそれを踏切台にして書き出すことができると答えるいっぽう、作品の結びについては「どこに行き着くか、まったくわかりません。考えてもみなかった多くのことが拡がってゆくので³⁶⁾」と述べている。その言葉を体現するかのように、フェネロン高等学校への初登校日について語ったのち、「どうしていま急に」と分身が驚くほど『子どものころ』は唐突に終わる。

安心して、もうおしまい、これ以上遠くへ連れ回したりしないから……

——どうしていま急に、ここまで来るのは平気だったのに？

——よくわからない…… もう気分じゃないから…… どこか他所へ行きたいの……

たぶん、わたしにとっての子どものころは、あそこで終わってるんだと思う……。いま、わたしに開かれる眺めには、広々とした空間のようなものが見える、とても満たされた、よく照らされた……

もうこれ以上は表せそうにない、いくつかの瞬間、いくつかの動きを、それもまだ無傷で、

安全に守っている層から取り出せるくらい丈夫に思えるようなものを、ふんわりと柔らかく、白っぽくて厚いこの層は、ばらばらになって消えてしまう、子どものころとともに…… [1145, 276-277]

本作末尾のイメージに満ちた数行において、「安全に守っている層」、「ふんわりと柔らかく、白っぽくて厚いこの層」は、すでに言及した「分厚い仕切り」、「遮蔽体」を想起させる。この層からまだ無傷に思える「瞬間」や「動き」を取り出すこと、すなわち『子どものころ』を書くことで、目に見えるわかりやすい現実、あるいはだまし絵とトロピスムとの境界は「ばらばらになって消えてしまう」のではないだろうか。

本稿ではだまし絵——「他者がすぐに理解できるような唯一の言語、日常言語」、目に見えるありきたりの現実——からトロピスムへと至る過程に読者が導かれていることをサロートの作品論を通じて明確にし、また『子どものころ』においてはだまし絵自体が、登場人物の外的特徴、行為、日常的な感情などのために一見豊かに見えるものの、そのじつ人物像に一貫性を求めようとする試みは挫折せざるを得ないこと、さらに分身が語り手に対するだまし絵としての役割をも担うことを明らかにした。このように『子どものころ』は、だまし絵への注意をあえて促すと同時に、複雑に構成されただまし絵に留まることができない位相を用意し、ひっきょう「子どものころを思い出す」語り手のトロピスムへいざなうという意味において、きわめてサロートの読者を要求しているのである。

『子どものころ』の終わりに至って、おそらくそのだまし絵も消えてしまい、語り手の前には「とても満たされた、よく照らされた」「広々とした空間」があるばかりである。「子どものころとともに avec l'enfance」という最後の語句は、題名に回帰するだろう。無冠詞の『子どものころ』は、本作の主題が読者に通じる普遍性を有することを、すでに予告しているのかも知れない。

謝辞

本稿に挙げた *Enfance* の拙訳は 2016 年秋、アルルにて行われた翻訳者養成プログラム « Fabrique des traducteurs » の成果をもとに、加筆・修正したものである。翻訳の実践をめぐって多岐にわたるご指導、ご助言を頂いた Catherine Ancelot 先生、Patrick Honnoré 先生、Dominique Palmé 先生、小野正嗣先生、関口涼子先生、高橋啓先生に、厚く御礼申し上げたい。また貴重な機会と多大なるご支援を頂いた、Jörn Cambreleng 学院長、Caroline Roussel 氏をはじめとする国際文芸翻訳学院 (Collège international des traducteurs littéraires) の皆さまへ、そして生活をともにした Félix Portier 氏を筆頭に、ヴァン・ゴッホゆかりの地で同じく充実した十週間を過ごした参加者の方々へ、深い感謝の念を捧げる。

注

プレイヤッド版 (SARRAUTE, Nathalie, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996) からの引用は、該当箇所のページ数のみを [] 内に示す。なお、『子どものころ』からの引用については、続いてフォリオ版 (SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985) のページ数を併記した。

- 1) 1980年代における私回帰の風潮として、他にもソレルスの『女たち』(*Femmes*, Gallimard, 1983)、デュラスの『愛人／ラマン』(*L'Amant*, Minuit, 1984)、ロブ＝グリエの『戻ってきた鏡』(*Le Miroir qui revient*, Minuit, 1985)などが挙げられる。
- 2) プレイヤッド版の分析にある通り、刊行当時の批評は二種類に大別される。一方は『子どものころ』をサロート作品の発展のなかに位置づけようとするものであり、他方は経歴の終わりに差しかかった作家が、辛くも魅力あふれる子ども時代を回想するオートポルトレと見るものであった。後者がおもに本作をヌーヴォー・ロマンから遠いものとして賞賛するいっぽう、前者の代表的な論者であるロブ＝グリエはこうした批評を批判し、ヌーヴォー・ロマン作家の手になる本作の革新性をあらためて強調した [1944-1947]。
- 3) LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990, p. 14.
- 4) 『子どものころ』全体を多角的に分析した先行研究として、以下のものが挙げられる——GOSELIN-NOAT, Monique, *Enfance de Nathalie Sarraute*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1999 ; SCHMUTZ, Marianne, “Enfance” de Nathalie Sarraute comme autobiographie, Lyon, Aldrui, 1999. また分身の役割に関して、たとえばルジュンヌは「検証 contrôle」、「傾聴 écoute」、「協力 collaboration」の三役が交代することを指摘し (LEJEUNE, Philippe, « Paroles d'enfance », *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, p. 269-272)、ゴスランは心理療法士の姿や、知識豊かで抜け目ない読者あるいは反対に素朴な読者の姿などを分身に重ねている (GOSELIN-NOAT, *op. cit.*, p. 29-37)。
- 5) 「理想の読者」の役割に、明確な記憶の担保および「理性の側」としての働きを認めるとしても、これらのみに役割を限定することには慎重でなくてはならない。1976年の対談で、後述するトロピスムを作品に見出さない「怠惰な読者 lecteur paresseux」に対する不満について問われたサロートは、「読者の協力はとりわけ広い理解と、慣習にとらわれない〔筋や人物、その性格、職業などに拘泥しない〕態度になればなりません」と答えている。つまり読者に対してはつねにトロピスムの感知が求められていると考えられ、「理想の読者」には当然ながらその要件を満たしたうえで、描写が「生き生きとしている」か、「よくない、間違っている、死んでいる」かを判断し、時には語り手に指摘することが求められているのである (BESSER, Gretchen R., « Colloque avec Nathalie Sarraute : 22 avril 1976 », *The French review*, vol. L, n° 2, décembre 1976, p. 284-285)。
- 6) サロートは1979年の対談で「私には自伝を書くことはできません」[1933]と述べ、また『子どものころ』の刊行後も「これは自伝ではありません。私の人生についての報告ではないのです」と繰り返している (FORRESTER, Viviane, « Portrait de Nathalie », *Le Magazine littéraire*, n° 196, juin 1983, p. 19)。
- 7) 自伝契約については、LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 13-15を参照。また

ルジュンヌ自身、『子どものころ』は「作者の子ども時代を語る自伝的著作である」と確認している（LEJEUNE, « Paroles d'enfance », *op. cit.*, p. 258）。

- 8) 現在形について、発話時を基準として語り手・分身によって用いられるものと、主として語り手が過去の自分自身であるナターシャと一体化し、あたかも場面が現前するような効果を生む、語り手・分身による発話時が基準とは考え難いものの二種類が作中に混在することが指摘されている（ANGELINI, Eileen M., *Strategies of "Writing the Self" in the French Modern Novel: C'est Moi, Je Crois*, New York, E. Mellen, 2001, p. 28-29）。
- 9) SCHMUTZ, *op. cit.*, p. 5.
- 10) 描かれる出来事について時間的な指標がある箇所の断章番号は以下の通り——1, 25, 27, 28, 29, 35, 44, 45, 47, 59, 63, 65, 70. なかでも際立つのは、「七月十八日で、十一歳になった」年の母親との再会に言及する際、それ以前に最後に会ったのが「正確には八歳半、一九〇九年の二月のこと」[1128, 249] であると述べ、さらに母親との次の再会について「三年後にあたる一九一四年の七月」[1135, 259] と明確にする箇所であろう。しかし、詳細な言及はむしろ例外的で、各断章でのナターシャの年齢は、読み書きの能力や身長に関する描写などから推測せざるを得ないことがほとんどである。
- 11) FORRESTER, *loc. cit.*
- 12) GOSSELIN-NOAT, *op. cit.*, p. 30.
- 13) 1989年7月にスリジー＝ラ＝サールで催されたクロックでの、A. S. ニューマンの見解による（ALAZET, Bernard, « Nathalie Sarraute à Cerisy-la-Salle », *Revue des sciences humaines*, n° 217, premier trimestre 1990, p. 165）。
- 14) AKLI, Madalina, *Conventional and Original Metaphors in French Autobiography*, New York, P. Lang, 2009, p. 195.
- 15) サロートはトロピスムを普遍的な現象と捉えており、注5) に挙げた対談で以下のように述べる。「著作において私がたえず続けているのは、誰にでも [……] そしてどこにでも存在する内的運動の追求です。[……] トロピスムが見出される次元においては、あらゆる人が同じように感じるのだと確信しています。この感覚 [トロピスム] は、血管の血のめぐりや心臓の鼓動のように、誰にとっても同じもののなのです」（BESSER, *op. cit.*, p. 284）。
- 16) プレイヤッド版を参照 [1707-1713]。同内容の雑誌掲載は以下の通り——SARRAUTE, Nathalie, « Le gant retourné », *Cahiers Renaud Barrault*, n° 89, octobre 1975, p. 70-79 ; SARRAUTE, Nathalie, « Le gant retourné », *Digraphe*, n° 32, mars-avril 1984, p. 51-57.
- 17) 『子どものころ』の冒頭には、以下の記述がある。

——だけど、あなたがしたいこと……「子どものころを思い出す」…… それってもしかして……

——もう、やめてよ……

——いいえ、ちゃんと考えてみないと。それって、引退するってことじゃないの？ 後を譲るという？ 今までかろうじてやってきた、自分の居場所を離れるという……

——そうね、あなたが言うように、かろうじて…… [989-990, 7-8]

「今までかろうじてやってきた」場所とは、トロピスムの追求という姿勢を貫いてきた作家の道行きと考えられよう。『子どものころ』の執筆が「自分の居場所を離れる quitter ton élément」ことにはならないかと訝る分身に対して、語り手が直接的な返答を避けているこ

とは重要である。「裏返しの手袋」では、観客や聴衆が表層的な日常性を離れた内的運動の体験において「水を得た魚のように」「馴染みがあると」感じなければならないと述べられているが、魚にとっての水とはまさに「住处 *élément*」である。サロートがその「居場所＝住处」を「離れ」ていないのだとすれば、本作が語り手の子どものころにおけるトロピスムの探求に係わることが傍証されるだろう。

- 18) ナターシャと父親との気持ちの繋がりに関する描写が明らかな断章番号は以下の通り——9, 11, 28, 33, 42, 43, 46, 47, 59, 60, 68. とくに断章 28 における「このとき、そして以来ずっと、外見がどうあれ、なにものも断ち得ない目に見えない繋がりがふたりをお互いに結びつけた」[1053, 116] という記述は、この関係が決定的なものであることを強調している。
- 19) リクールは人格的自己同一性について同一 *idem* としての自己同一性、同一性 *mêmemété* の次元と、自己 *ipse* としての自己同一性、自己性 *ipséité* の次元を峻別する。前者が遺伝子や指紋などによる実体的・形式的同定、時間的不変性の次元であり、人物が「何」であるかを示すのに対し、後者は「誰」の問いに答えるもので、『時間と物語』(*Temps et récit*, Seuil, 1983-1985) では物語的自己同一性が、この自己性に帰された。いっぽう『他者のような自己自身』(1990) でリクールは、時間的不変性が自己性、「誰」の次元にも認められるのではないかと問い、時間的不変性の二つのモデルとして性格の保持と、約束における自己維持を挙げている (RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2015, p. 137-150)。
- 20) 本作の主題である « enfance », « enfant » の語源 “*infantia*”, “*infans*” には、それぞれ「話す能力がないこと」、「言葉を操らない者」の意がある。
- 21) サロート作品における子ども像を扱った論文のなかで、堀江は以下のように述べている。「ナタリー・サロートの小説のうち『黄金の果実』(*Les Fruits d'or*, Gallimard, 1963) を境とする前後の作品群では、子の世代はそれぞれ共通する性格をもっていることが明らかである。つまり、前期の三作にあっては、子の世代は推定年令的にはすでに子供時代を過ぎているにも拘らず、決して成人できないように条件づけられている一方、後の三作では、子供は親の支配の及ばないところで、おとなと同等の存在として位置をしめている」(堀江紀子「N. サロートにおける子供像の意味と変貌について」『人文学報』第 151 号, 東京都立大学人文学部, 1982, p. 58)。ただし、これらの作品が「親子関係における子ども」という観点から論じられている(幼い子どもが対象となるわけではない)点には留意する必要がある。なお、堀江も言及するように、『トロピスム』の一部の断章に幼い子どもが描かれるが、彼らは往々にして大人の言動に受動的に従うばかりである。
- 22) 鈴木重生「ナタリー・サロートにおける小説技法の発展について：〈内的ドラマ〉を求めて」『外国文学研究』第 3 号, 駒澤大学文学部英米文学科, 1967, p. 94-95.
- 23) 熊野真規子「ナタリー・サロートのディアログスム *dialogisme*」『文化紀要』第 33 巻第 1 号, 弘前大学教養部, 1991, p. 164.
- 24) 五歳前後のナターシャに語り手の姿を重ねるのは、作品冒頭でソファから出てくる「なにか柔らかい、灰色がかったもの」と、末尾(断章 70)で言及される、後述の「ふんわりと柔らかく、白っぽくて厚い」層との照応が明らかなためである。しかしながらゴスランも指摘するように、両者は比喩的な関係に留まっている (GOSSELIN-NOAT, *op. cit.*, p. 50-51)。
- 25) 『見知らぬ男の肖像』(*Portrait d'un inconnu*, Robert Marin, 1948) の序文において、サルトルは「登場人物を内部からも外部からも捉えようとはしない」サロートの文学的探求の場を「共通の場＝常套句 *lieu commun*」と評し、次のように述べている。「共通の場＝常套句は

- 皆のものであり、また私のものである。それは私のなかで皆に属しており、私のなかにおける皆の存在である」[36]。
- 26) 有田は「他者の言葉への順応」を虚構（『ロカンボル』）への応答・同化や、教室での自己統御、あるいは「少女がある観念を内面化すると同時に、観念が彼女を属領化する」働きなどに見出している。（有田英也「応答・責任・引用：ナタリー・サロートの『生い立ち』」『仏語仏文学研究』第6号、東京大学仏語仏文学研究会、1991、p. 164-165）。
- 27) 広い意味における読者との共通経験も、イメージを媒介としてトロピスムを伝える際の一助となるだろう。時間的・空間的な状況が捉えがたいサロートの小説とは異なり、『子どものころ』は断章がおおむね時系列に沿っている点、主人公と家族との関係が地理的な移動とともにわりあい明確な点に加えて、歴史的事実（帝政ロシア末期におけるパリの亡命ロシア人社会、ロシア帝国の秘密警察オフラーナ、第一次世界大戦など）や、学校教育（第三共和制下で確立したフランス公教育、作文や数学の課題、優秀な生徒に与えられるリボン、暗唱の授業など）に関する記述といった、既知の文脈にいくつかの場面を位置づけることが可能な点において、同じく読者に開かれているのである。二十世紀初頭のパリにまつわるいわば接近可能な断章は、キュビズム画家たちによるパピエ・コレにも似て、本作に——おそらく「だまし絵」とは別種の——現実世界との接点を設けることで、トロピスムの伝達に間接的に貢献していると考えられる。
- 28) 「床屋のマネキンはママよりきれい」、「ママの肌って猿みたい」、「ママはけちだ」といった「考え」にナターシャが苛まれるさまを語り手が再現するいっぽう、分身は「よく考えてみることなんて、あんまりなかったでしょう」[1039, 92]、「あなたが今想像している返事でしょう」[1044, 100] など、発話時を基準とする現在形や過去形を用いつつ、当時の状況から一定の距離を保っている。
- 29) 語り手が作家であることが示唆される箇所断章番号は以下の通り——1, 20, 55, 59。
- 30) 注 4) を参照。
- 31) 形式上分身の現れない二十の断章番号は以下の通り——5, 10, 13, 14, 15, 19, 21, 23, 24, 26, 27, 32, 35, 39, 48, 56, 57, 63, 65, 67。
- 32) サロートは「小説と現実」のなかで、「私の本で人物の名前が用いられるのは、社会的な関係においてか、会話の最中において、あるいはひとが外で、距離を置いて出会うときか、はたまた人物が——伝統的な小説のそれにも似て——だまし絵として現れるときだけです」[1655]（強調は原文）と述べている。『子どものころ』の主要な登場人物のうち、実の両親が名前と呼ばれず、また父親については「父 mon père」が「パパ papa」よりも、母親については「ママ maman」が「母 ma mère」よりも、圧倒的に用いられる回数が多い点は特筆に値しよう。なお、「ママ」という語のもつ唯一無二の価値は、やはり分身が現れない断章 23 にも描かれている。ナターシャがぬいぐるみを相手に、ヴェラのことを「もうひとりのママ」と呼ぶのを耳にした実の母親が、「なに言ってるの？ もうひとりのママってなんなの？ ママにもうひとりはいないの。あなたのママは、世界にひとりだけなんだから」と責めた結果、ナターシャは言葉を失い、「固まってしまう」[1047, 104]。
- 33) GOSSELIN-NOAT, *op. cit.*, p. 35.
- 34) 矢野智司『意味が躍動する生とは何か：遊ぶ子どもの人間学』横浜、世織書房、2006、p. 114.
- 35) 熊野はこの点について、以下のように述べている。「[読者は] « je » のみの語りで成り立っている断章の語りでさえ、それがやがて修正され得ることを、さらには、対話者によって一度修正され引きずられた語りが、再びもしくは永遠に、修正され得ることを、知らされて

しまっているのだ」(強調は原文)(熊野真規子「*Enfance, Le Miroir qui revient, L'Amant* をめぐって: 〈私〉の非在化」『*Études françaises*』第22号, 大阪大学外国語学部フランス語研究室, 1986, p. 158)。また、読者が分身を意識するように書く手法は、自伝生成の過程に読者を招待することに加えて、記述する際の記憶の曖昧さを明るみに出し、語り手に対する読者の信頼を促すものでもあると、アンジェリニは指摘している (ANGELINI, *op. cit.*, p. 39)。

36) RYKNER, Arnaud, *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil, 1991, p. 183.